

La vía de las máscaras y los monos pictóricos

"... qué vanidad como la pintura, que atrae la admiración por el parecido de las cosas cuyos originales no son admirados..."

(Pascal, cit. por Louis Marin,
Image 1, La Habana, 2002, p. 40)

En su libro, relativamente tardío (en cuanto, desconociendo la herencia warburgiana y panofskiana, reinventa métodos de inicios del siglo XX con más de setenta años de atraso), *La vía de las máscaras* (1979), Claude Lévi-Strauss plantea dos tesis sumamente interesantes en cuanto revelan el *déni* de Erwin Panofsky, e la posibilidad sin embargo de reafirmar por caminos paralelos, en este caso antropológicos, la pertinencia de la teoría warburgiana y panofskiana.

1a tesis (al final del cap. 1, en la versión española, Madrid, Siglo XXI, 1981, que nos servirá de fuente-base: pp. 18-20): la necesidad de tener un fondo temático coherente para que se pueda dar la comparación ("*no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones*", p. 18);

1a contratesis asociada: Lévi-Strauss niega a las obras plásticas la calidad de similaridad que concede a los mitos y las máscaras (como si estas últimas no fueran obras de artes plásticas).

2a tesis (inicio del cap. IV, p. 53): el hecho de que "*Todo mito... permanecería incomprensible si... no fuera oponible a otras versiones del mito... en apariencia diferentes*" implica que, extendido al ámbito de las máscaras, "*como las palabras del lenguaje, cada una no contiene en sí toda su significación. Esta resulta a la vez del sentido que el término incluye, y de los sentidos, excluidos por esta elección misma, de todos los demás términos que podrían sustituirlo.*" (p. 53)

2a contratesis asociada: en el ámbito de las máscaras, ya no sólo como en el caso del mito se trata de juegos de oposiciones, sino mera, plena y llanamente de *inversión* ("*contrad(icción)*", pp. 53-54).

Si bien la demostración (2a contratesis) parece funcionar en el caso de la Swaihwé con la Dzonokwa, la generalización del método se revela imposible en el caso del arte, ya que casi nunca se dan obras inversas o de mensaje invertido dentro de un mismo grupo, como cualquiera podrá apreciar revisando las obras de los grandes maestros, para no ir muy largo.

De lo mismo, el rehuzar dar al arte en general la calidad dialéctica o dialógica de las máscaras y los mitos, pero más por ende de las primeras, carece completamente de sentido, pues, es negar al conjunto lo que se otorga a la parte, aun cuando se nos puede responder que no porque una pera es una fruta todas las frutas son peras. Mas en el caso que nos ocupa, lo que se pregona funcionar para tipos de discursos extensivos - los mitos, y después las máscaras - tendría que ser un valor reconocido también al arte en general, por lo menos del momento que, metodológicamente hablando, se quiere ampliar a todas las formas y producciones simbólicas una calidad de dualidad perfecta que sólo aparece en el caso reducido de las Swaihwé-Dzonokwa, fenómeno que, por lo que sabemos, ni siquiera se puede decir haber sido reproducible como principio de estudio en otra parte en la misma obra del teórico francés, y si acaso nunca jamás lo suficiente como para definirse tal ley universal como plantea en el presente libro.

Ahora conviene plantearnos brevemente de donde provienen tales errores, y aciertos, más allá, pero también más acá del desarrollo interpretativo visible en el libro.

Basándose en su propia teoría de la distinción, Pierre Bourdieu en el artículo publicado en *Image 1* (La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia en Cuba, 2002, primera publicación del artículo: 1968) viene a criticar el método panofskiano por ser una lectura culta de las obras de arte, y por consiguiente alabar el diletantismo del lector ingenuo - versión laica de la fe pascaliana -, finalizando su curiosa demostración en son barthesiano contra la cultura de los museos, pues, así logra Bourdieu

criticar la lectura intelectual del arte y menospreciar la sensación meramente emocional del público no especializado.

Ahora bien, que nos enseñe lo de Bourdieu? Aclara las tesis de Louis Marin en el mismo libro (primera publicación del artículo: 1971), Marin que precisamente cita el texto de Bourdieu que acabamos de resumir.

Es dentro de una posición igualmente barthesiana y estructuralista que Marin retoma la división entre connotación y denotación (pp. 34-37), la cual lo lleva a una interpretación nominalista (pp. 33 y 38-39) del arte como no denotativo, y por ende a *"esa idea esencial que todo genuino contemplador, como todo creador, comparte: que el cuadro es, para sí mismo,, su propio código; que la verdadera lectura del cuadro hace llegar a lo que Francstel denomina, a propósito de Poussin, el orden autónomo de la pintura"* (p. 37). Esa reconocida (*ibid.*) por el mismo Marin concepción de *"la obra como singularidad inanalizable, insuperable; en suma,... abandono del sentido"* se entiende, entonces, en la precisa medida en que, dentro de la perspectiva logocéntrica - entiéndase nominalista y religiosa en sentido original tomista -, para los neo-barthesianos citados como para Lévi-Strauss, la obra carece de sentido mientras no se expresa dentro del marco para ellos acostumbrado del explícito lenguaje escrito en cuanto fuente de referencia.

De ahí la 1ª contratesis de Lévi-Strauss, denegando al arte lo que le otorga de sentido al texto-mito.

De ahí también que, amparado Lévi-Strauss como Marin por el discurso sobre el arte abstracto (se tiene, en toda honestidad, que apuntar en eso también a la misma Escuela de Warburg, que, por no interesarse en el arte abstracto, exceptuando hasta donde supimos en el caso esporádico de un artículo del historicista Fritz Saxl, lo que es muy poco, no dio la pauta para trasladar realmente el método iconológico del estudio del arte moderno figurativo al del arte contemporáneo abstracto.), que *"ya no quiere decir nada"* en específico, trasladan (ellos sí, a la inversa de lo que se debería de hacer - no se analiza lo conocido en función de lo desconocido, sino lo desconocido en función de lo conocido -) dicho discurso al arte

figurativo, tampoco entendible para ellos que no tienen las bases metodológicas para entenderlo.

De hecho, habiendo hecho la economía de una formación seria de estudio del material artístico - que tan poco serio les parece a ellos -, como pedirles que entiendan lo que significan los códigos preestablecidos del arte, hasta en los mismos y sin embargo básicos libros de emblemas.

Obviamente no se le puede pedir a niños analfabetas y sin diccionario interpretar seriamente a Shakespeare, Goethe, Darío u Proust. Lo que sí resulta curioso es que hagan alarde de su incompetencia, rebajando a su propio nivel de incompetencia (véase el texto de Bourdieu) la obra, y los que sí saben.

De ahí que como lo expresa genuinamente Marin, al igual que el fundador de esa equivocación Umberto Eco y sus numerosos copiadores: el mensaje del cuadro nunca puede ser entendido de otra manera que como "*ese cuadro producido por ese pintor y que veo yo*" (p. 40). Relación ya muchas veces definida de la multiplicidad de los significados de la obra en función de la lectura personal de cada espectador. Vacíando así de paso por una parte la obra de su mensaje y el artista de su pensamiento, y por otra parte negando una vez más al arte lo que se le otorga a la literatura. De hecho, cuando Marin y Bourdieu (quien igualmente postula, p. 205: "*la obra de arte sólo existe como tal en la medida en que es percibida, es decir, descifrada*", perspectiva puramente sociológica - reduciendo el sentido de la obra a su acogida pública por los espectadores y el mercado del arte - que hace, positivamente, en sentido filosófico del término, preexistir la esencia: el Yo pensante, el *cogito, ergo sum* criticado por Georg Büchner y Arturo Andrés Roig, sobre la existencia: la obra como objeto concreto - como un cuadro no va a existir, aunque no lo vea ni lo conozca? el árbol que crece y cae en la selva sin que nadie lo oiga no existe? -) se preocupan por los niveles de comprensión y recepción de la obra pictórica, no lo hacen cuando de literatura se trata; dicho de otro modo, a todo el mundo le parece evidente que un analfabeta nunca podrá leer poesía; mas eso en la mente de nadie implica que la poesía en sí carezca de sentido u tenga como único

sentido el que le puede otorgar el analfabeta. Tampoco en la cabeza de nadie cabría la curiosa idea, sin embargo muy seriamente discutida por Marin y Bourdieu, de que la obra de Homero tenga tantos sentidos como lectores. Las historias que nos cuenta para todo el mundo tienen un sólo matiz y sentido, el que le dio el autor. Así de donde se puede uno plantear que *La caída de Icaro* sea menos unívoca en Ovidio que en Bruegel?

De ahí que, a nivel metodológico, si no fuera cegado por el logocentrismo ya evocado, Lévi-Strauss, haciendo él mismo la demostración, comprobaría la validez de los planteamientos de la Escuela de Warburg, y concedería al arte lo que él mismo experimenta en los mitos, y extensivamente en las máscaras, que no son sino una forma evidente de artes plásticas.

A la inversa, no atribuiría a las máscaras y el arte en general lo que exclusivamente pudo analizar en el caso particular de las Swaihwé-Dzonokwa. Mas en eso también está prejuiciado por el discurso acerca del arte abstracto (al que alude al inicio de su libro), discurso que ve en la repetición no exotérica, sino esotérica, la manera de analizar el arte abstracto, lo que denota un desconocimiento completo del material, pues, por una parte el estudio de las series no es sino la forma peculiar del principio del análisis de la obra de un pintor para entender un cuadro concreto -yendo de lo general a lo particular, conforme la metodología acostumbrada en todas las ciencias -, y por otra parte no es la ausencia de sentido preciso de la obra disolviéndose en la estructura general del conjunto del cuadro ("*sentido sin referencia*" del arte abstracto según Marin, p. 34) al que apunta el arte abstracto, sino a la permanencia de los motivos como elementos mínimos de sentido, cuando se esfuma el tema como combinación sociolectal directamente entendible (así que lo intuye con dificultad Bourdieu en base a Panofsky).

Ya lo hemos abundantemente hablado en numerosas ocasiones anteriores (*Iconología/Los ArteFactos en Managua*, Bès Editions, 2002, *Iconologiae*, Bès Editions, 2004, y publicaciones en

revistas: *ArteFacto*, *La Prensa Literaria*, *El Nuevo Diario*, *La Bolsa de Noticias*, *Katharsis*,...). Cabe sin embargo aprovechar la oportunidad para señalar que en este sentido Marin malinterpreta horrorosamente el aporte de Sigmund Freud con su fundamental *Interpretación de los sueños*, ya que donde Freud plantea: 1/ la repetición como elemento aleatorio de resurgencia para la interpretación de los sueños, 2/ la asociación en el sueño en base a situaciones relacionadas de la vivencia inmediata, 3/ el uso repetitivo de elementos separados (semánticamente aislados) - aunque relacionados entre sí dentro del contexto - que denotan una simbología clásica de cada motivo, Marin entiende que los elementos del sueño "*manifiestan una esencial labilidad*" (p. 41), ahí mismo donde precisamente Freud, una vez más, nos enseña todo lo contrario. Y, claro, ahí donde Freud revela el sustrato analizable, ya que compartido al nivel simbólico sociolectal, de todas las repeticiones en los sueños individuales, Marin se va por la línea inversa: "*Freud nos recuerda... que la interpretación de un sueño es propiamente interminable... ninguna lectura es indiferente... polisemia activa... cada figura sólo adquiere sentido en esa sobredeterminación que ella recibe del campo asociativo*" (p. 42).

De la misma manera que ahí donde Panofsky plantea que la comparación actúa para integrar la obra dentro de un contexto complejo de redes socio-culturales, Lévi-Strauss reduce doblemente esas redes por un lado a un sistema de inversiones duras y por otro al ámbito exclusivo de las máscaras, cuando Freud postula que la lectura paralela de los distintos elementos constitutivos de un sueño fortalecen su análisis (en sentido etimológico) lógico, haciendo ver la unidad del conjunto después del análisis científico, detrás de la aparente labilidad de los signos incoherentes entre sí en la lectura genuina del lector inexperto, Marin asume que la variedad de fuentes para la interpretación de un mismo sueño debilita la univocidad de su sentido.

Todas estas equivocaciones y malinterpretaciones proviniendo del discurso logocéntrico asumido como verdad universal por teóricos careciendo de toda formación en historia del

arte, por lo cual creen *a priori* que la figuración (lo representado) tiene directamente que ver con la figura (lo que se representa), mas no con la figurabilidad (lo que se quiere representar, conforme los códigos preestablecidos para ello). Viendo la comunidad de problemática entre arte y literatura, como Lévi-Strauss en el libro del que hemos intentado aclarar el sustrato ideológico en su metodología de investigación, se rehuzan a asumirla como un hecho, porque eso entra en conflicto con lo que ya creen saber. Lo que, si fuera nuestro propósito destacarlo, nos remite a problemas de la enseñanza y el aprendizaje.

Así cuando Lévi-Strauss plantea la legibilidad de la obra en función no sólo de lo que dice sino también de lo que elige decir (2a tesis), pero aquello llevándole a asumir una posición minimalista en cuanto a la variedad de oposiciones de las versiones de un mismo grupo formal (2a contratesis), no hace sino reintegrarse al pensamiento imperante de que, sea por lo que sea, pero siempre en sentido anti-panofskiano, el detalle (motivo) en arte no parece existir porque se opone al concepto previo que del arte tienen los literatos; por lo cual, por ejemplo, Marin formula el principio barthesiano de denotación en arte en función del título de las obras, reduciendo la denotación, en sí siempre polisemántica, a la idea contraria: "*el referente del cuadro no es sino el cuadro mismo*" (p. 39), lo que inexplicablemente se opone a la otra afirmación suya y de los teóricos en general (platónica) de que el arte, a diferencia de la literatura, no dice, sino que muestra, "*analogón del mundo o la cosa*" (p. 32). De hecho, no se puede a la vez plantear que la obra remite a algo meramente exterior a ella misma (la naturaleza), y que sin embargo ella sólo refiere a sí, como ser ensimismado. Pero ya hemos visto que igualmente Bourdieu (pp. 192ss.), jugando con las nociones panofskianas de "*cosmos de naturaleza*" y "*cosmos de cultura*", se inscribía en un discurso pequeñoburgués (véase la famosa crítica barthesiana a la frase "*Racine est Racine*", la cual aquí se transformaría en Bourdieu en algo como: "*l'art, c'est l'art*") con tal de *distinguirse* a sí mismo del pensamiento burgués clasista en el que sin embargo

recae, por falta de tener un pensamiento más que de *amateur éclairé, bourgeois* entonces.

Todo lo anterior para, a lo mejor, favorecernos un descanso en el transcurso de la existencia diaria, y una risa pascaliana frente a la afirmación de Marin, reveladora del pensamiento teórico de hoy: "*Se entiende, pues, por qué el cuadro, cualesquiera que sean su época y su autor, no tiene referente mundano objetivo*" (p. 40). Como el autor de *Las Provinciales* (oportunamente citado pero troncado por Marin, *ibid.*, reproducimos dicha citación como epígrafe al presente artículo nuestro), fuimos a buscar en boca de cada uno de nuestros expertos coherencia, y sólo hallamos retórica: si la obra, estructuralmente hablando, no tiene "*referente mundano objetivo*" (noteramos de paso la formulación religiosa de la locución), como podrá darse que sea, platónicamente hablando, "*analogón*"?

Tal vez nosotros le encontraremos sentido en nuestra segunda carta...

